

OMAR AUGUSTO ROBLES AGUILAR

Nietzsche y el origen musical de la literatura griega



e 1874 a 1876, Friedrich Nietzsche dictó en la Universidad de Basilea una serie de lecciones sobre Historia de la Literatura Griega, las cuales dejaban ver parte de las ideas vertidas en *El nacimiento de la tragedia* —su primera obra significativa, publicada en 1872— acerca del paso que da la literatura, y en especial la tragedia, hacia su decadencia. En dichas lecciones habla, sin embargo, un Nietzsche no tan preocupado de los pormenores que dieron lugar a la degeneración de la literatura; en su discurso abundan las sentencias prontas y contundentes que pretenden hacer entender a sus oyentes la envergadura de la problemática que implica intentar acceder al estudio de la propia literatura griega, por lo que establece ciertos conceptos preliminares y advierte que ésta, como se ha abordado en la época moderna, no tiene nada que ver en absoluto con la de los tiempos de la Grecia antigua:

La palabra “literatura” es una palabra peligrosa, en la que se encierra un prejuicio. De igual manera que el defecto de la antigua gramática era partir de las letras y no de los sonidos, así también el defecto tradicional de la historia de la literatura es pensar, en primer término, en los monumentos *escritos* de un pueblo y no en sus monumentos *hablados*, es decir, partir de una época en que la obra artística de un idioma es gozada sólo por el lector. Ahora bien, justamente en las partes más valiosas de la literatura griega, es preciso apartar todo lo posible del pensamiento la idea del escribir y del leer; no en el sentido de que a aquellas épocas les haya faltado la escritura, sino en el sentido de que ésta servía sólo al artista que se presentaba ante el público como recitador o rapsoda (Nietzsche, 1963: 278).

Por tanto, y en lo sucesivo —dirá Nietzsche—, es necesario tomar en cuenta que para lograr una aprehensión más cercana y fiel de la obra artística griega no debemos olvidar que estamos frente a una civilización oral y se tendría que considerar, por fuerza, el conjunto de su obra literaria o, por lo menos, la más arcaica, en relación implicativa con la música;¹ antes bien, es necesario advertir las peculiaridades de la música en la Grecia antigua, pues éstas nos dan las claves para comprender la implicación entre música y palabra:

La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo natural entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción. Los griegos no llegaban a conocer una canción más que a través del canto: pero al oírlo sentían también la unidad íntima de palabra y música. Nosotros, que nos hemos criado bajo el influjo de la grosería artística moderna, bajo el aislamiento de las artes, apenas somos ya capaces de disfrutar juntos el texto y la música. [...] Además de esta hermandad recién subrayada entre poesía y arte musical, la música antigua tenía otras dos características, su sencillez e incluso pobreza de armonía, y su riqueza de medios de expresión rítmica (Nietzsche, 2002: 221).

1 Una explicación bastante coherente sobre la peculiaridad de la música griega antigua y su relación con la literatura nos la proporciona Marcel Detienne, quien señala en su texto *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica* (2004) que la tradición literaria en el tiempo antiguo era, ante todo, tradición oral, por lo que era necesario que a ésta respondiese un desarrollo de la memoria a partir del recurso rítmico de la poesía. Justamente las musas —la palabra *moûsa*, señala Detienne, en su acepción no vulgar significa ‘palabra cantada’, ‘palabra rimada’— son hijas de *Mnemosyné*, es decir, la memoria.

Entonces, tenemos en primer término que la música es para el griego, ante todo, música cantada; no se trata de música acompañada de texto ni de poesía acompañada de melodía, sino de una implicativa unión de ambos elementos.² En segundo término, aquella música era bastante pobre en armonía y rica en ritmo, o bien, al parecer un mismo acorde era cíclicamente repetido durante largos periodos (incluso horas) sin ninguna variante, lo cual tendría que ver no tanto con la apreciación de la música, sino con las propiedades sugestivas de la repetición, del ritmo. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos ahora acercarnos al desarrollo de la literatura en Grecia, que para Nietzsche no fue más que el despliegue artístico de su idioma, de ahí que se pueda descubrir en este desarrollo la valoración que el griego antiguo tuvo por el contenido de los textos, pero, sobre todo, por la forma y el grado con que llegaba a excitar y conmover el ánimo, tanto de los hombres como de los mismos dioses, pues aquí la música y lo sagrado tenían plena correspondencia. Por esta razón, Nietzsche habla en sus lecciones acerca de las situaciones más pertinentes para el nacimiento de la literatura:

Las ocasiones más antiguas para el nacimiento de la poesía son las mismas ocasiones en que se tiene por necesaria la utilización de la música y su ritmo. ¿Con qué objeto se utiliza la música y su ritmo? Para influir sobre los dioses, en el culto o fuera de él, una vez que se había conocido el poder de aquéllos sobre los hombres.

1. Se cree poder dominar a los dioses con la música, de la misma manera que ésta domina a los hombres.
2. Se cree poder purificarlos y descargarlos de sus pasiones demasiado violentas.
3. Se les imprime más profundamente los deseos de los hombres, si éstos se formulan rítmicamente: se trata de un medio mnemónico.

2 Ya en la época clásica de Grecia son el poeta y el cantante los que avanzan al primer plano, mientras que el músico —flautista, citarista, etc.— recibe sus honorarios del poeta. Además, de acuerdo con Nietzsche, en este periodo la utilización de los instrumentos estaba ya estrictamente delimitada: “para las fiestas apolínicas, la lira; para el culto a Cibeles y Dioniso, el *aulós*, y lo mismo para las canciones de marcha; para los himnos a los dioses, la lira. Sin embargo, había muchas excepciones. Los cretenses avanzaban en el campo de batalla al son de la cítara. Los threnoi eran designados, a menudo, como enemigos de la lira, y lo mismo se decía de los peanes respecto de la flauta” (Nietzsche, 1963: 280).

4. Se cree poder hablar con ellos más claramente a través de las grandes distancias (Nietzsche, 1963: 346).

Por ello, el estudio de la literatura tendría que remitirse hacia aquel tiempo primero en donde se gestaron, una y otra vez, grandes esfuerzos por tratar de comunicarse con las divinidades y, de este modo, poder develar también el momento de su degeneración, en donde el lenguaje artístico, simbólico y sagrado se va perdiendo, y se va abriendo paso un posterior desarrollo de la lengua más encaminado hacia las necesidades prácticas y los saberes humanos. Al estudiar las formas originarias de la literatura, éstas nos parecen relevantes, porque en ellas se encuentran las claves para entender la implicatividad entre el lenguaje y la música; pero también, entre la música y lo sagrado. Sin embargo, por ahora me limitaré al estudio de sólo una de estas formas, la que tiene que ver con los cultos de la Grecia antigua.

EL TIEMPO DEL CULTO

Según las consideraciones de Nietzsche, al griego antiguo habría que considerarlo un ser extremadamente sensible y artístico; todo cuanto emprendía lo hacía aureolado con la corona del arte, por lo que infundía en sus obras una belleza sin precedentes, y con ello sentía que en su proceder no hacía otra cosa que imitar a la naturaleza en sus intentos por seducirnos hacia la vida. En lo que respecta al culto hacia sus divinidades, aún, la música y lo sagrado convivieron a tal grado que el motivo espiritual de la música, quizás el único, era la celebración a los dioses por medio de un tributo ofrecido con un don que las divinidades mismas les otorgaron a los hombres, es decir, con la propia música.³ La gran intuición griega de la naturaleza divina de la música se desprendía

3 Ya en *Sobre música* —un texto que Nietzsche redacta a los catorce años— se dice que la música era un don de Dios —el dios cristiano— que se ofrece a los hombres; esta idea continúa en Nietzsche sólo que ahora es puesta de relieve en el contexto de la cultura griega. Nietzsche pone especial atención en Apolo y Dioniso, pero no son los únicos dioses griegos a los cuales se les asocia con la música y la invención de algunos instrumentos, también están Hermes, Orfeo, Marsias, Pan y el especial caso de una diosa: Atenea. Para saber más acerca del origen mítico de la música en la Grecia antigua, véase Molina Moreno, 1998.



Portadilla de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Foto H.-P. Haack (2012).

de la consideración siguiente: el poder mágico y transfigurador que manifiesta la música —lo que en años muy tempranos Nietzsche denominó lo ‘demoníaco’— no corresponde con lo humano, puesto que la experiencia musical incitaba a creer en una especie de “estar dominado por fuerzas”, por una intromisión de las divinidades (démones) en el fuero interno del hombre. De esta manera, con el culto lo que se intentaba hacer era seducir a sus dioses de la misma manera en que éstos lo hacían con los hombres:

Cuanto más sensible es un hombre, cuanto más originario, tanto más actúa sobre él el ritmo como una fuerza; el ritmo crea una ciega concordancia con lo expresado rítmicamente y despierta un deseo indomable de ceder, de repetir. El hombre se siente desprovisto de libertad, forzado, dominado, y de aquí deduce que también de esta suerte podrá dominar a los dioses.

De esta manera penetra el ritmo y la poesía en el culto, como medio para influir (Nietzsche, 1963: 347).

En consecuencia, para Nietzsche, la experiencia musical en el culto era, ante todo, la experiencia de comunión con lo sagrado. Ahora bien, Nietzsche tiende a destacar, siempre en relación con el culto, el talante estético del hombre como ‘fenómeno de la música’ en sus dos formas

esenciales: como canto (es decir, como lengua viva), dotado de un lenguaje sonoro y rítmico, y como danza, símbolo del cuerpo, corporeización de la posesión demoníaca y manifestación del éxtasis dionisiaco. Tomando esto en consideración, el culto griego parece haber tenido entonces un doble propósito: como rito religioso, una manera de seducir y complacer a los dioses; y como festividad, una forma de animar a los hombres hacia el regocijo por la vida, pues aquí, en una religión de la vida, no del deber, o de la ascética, o de la debilidad, el hombre es festivo y respira con alegría la existencia. Entretanto, la música junto con la palabra jugaron un papel preponderante en el culto:



Perseo, de Antonio Canova, tomado de *La Colmena* 64, 2009.

También en el culto se pone en conexión el idioma con el ritmo de la música, y durante milenios, el hombre se ha acostumbrado al poder mágico de la dicción rítmica, habiéndole desaparecido, poco a poco, de la conciencia los verdaderos motivos en que aquella halla su origen. Pero también ocurre lo mismo en las llamadas canciones profanas; la presuposición es que el ritmo al remar, al sacar agua de un pozo, etc., tiene, no una fuerza natural, sino una fuerza mágica; la canción es una ayuda, un conjuro para los demonios que se supone en actividad aquí. Es decir, que originariamente no existe ninguna contraposición entre lo religioso y profano, y toda acción está unida a la ayuda de los espíritus. La canción mágica y el conjuro parecen haber sido la forma primitiva de toda poesía (Nietzsche, 1963: 348).

Al insistir una vez más en que el “baile sin música es cosa inconcebible para los griegos” (Nietzsche, 1963: 281), la atención en la danza pondría de relieve su carácter sagrado, su connotación eminentemente mágica:

De igual manera que vemos aquí el ritmo transmitido a la palabra, a fin de intensificar los efectos propios de la música, así también se transmite el

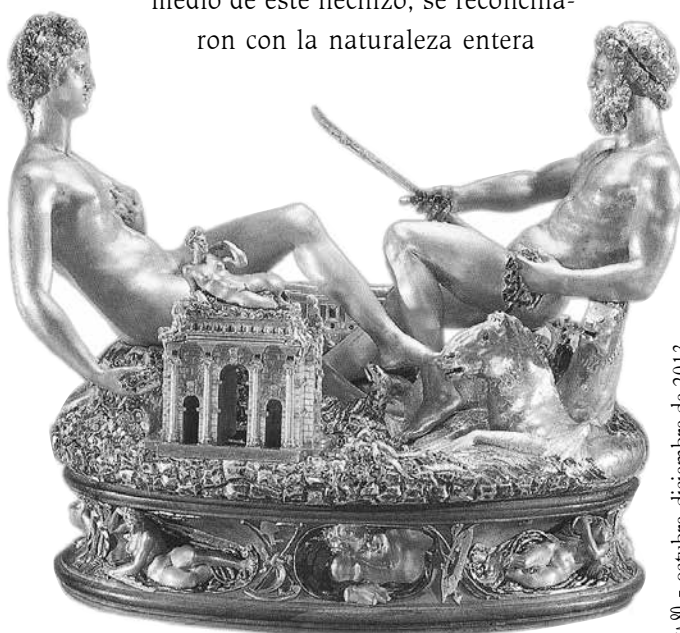
ritmo a los movimientos corporales. De ordinario se olvidan con demasiada facilidad los efectos originariamente mágicos de toda danza: se cree poder conjurar y llamar a los dioses golpeando el suelo con los pies (Nietzsche, 1963: 349).

Así, enmarcada bajo una connotación religiosa, la poesía más originaria de la civilización griega se desenvolvió cargada de un profundo sentido hacia lo sagrado. Se esperaba entonces que con el ritmo impreso en las palabras y con la gesticulación corporal, que a la vez se expresaba en su propia musicalidad, el hombre pudiera estrechar las distancias respecto a sus dioses. Agradecerles, pedirles o sólo desear que se manifestaran entre ellos conformaban los motivos más remotos del culto, en donde el carácter artístico del griego no se reservó a la sencillez, al contrario, se debían hacer patentes el entusiasmo y los deseos de un alma que anhela verse a lado de sus dioses. Los gritos y cánticos, los movimientos exagerados en los bailes, las estructuras cíclicas ejecutadas hasta el cansancio por un tambor, un aulós o una lira fueron parte del revestimiento estético de aquel tiempo destinado al culto, al ceremonial religioso, tan febril e irracional como puro y libre, inconsciente y alegre:

En el culto griego reina por doquiera la creencia de que los movimientos del ánimo tienden a la desproporción y que tienen, de vez en cuando, que descargarse. Esta creencia explica muchos usos. El efecto catártico de la música consiste en provocar aquella descarga llevándola rápidamente al alma a aquella falta de medida. [...] Todos los cultos orgiásticos tienen el sentido de desencadenar de una vez la furia de una divinidad, a fin de que, después, no nos atormente y nos sea propicia (Nietzsche, 1963: 348).

Nietzsche reconoce que “en todos los confines del mundo antiguo —desde Roma hasta Babilonia—” se puede demostrar la existencia de festividades orgiásticas, sin embargo, todas ellas guardan

con las festividades griegas “la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo” (2002: 49); es decir, en todas ellas hacía falta la sobreabundante belleza apolínea de la cual se revestía la cultura helénica. En Asia, por ejemplo, los saces (o saceos) “celebraban una fiesta que duraba cinco días, todos los lazos públicos y sociales quedaban rotos; pero lo central era el desfreno sexual, la aniquilación de toda relación familiar por un heterismo ilimitado” (Nietzsche, 2000: 250). Sólo con la llegada de Dioniso a Grecia, el momento más importante en la historia del culto griego, aquellas festividades encontraron su sentido más profundo para los fines de la religión griega; en aquel momento los antiguos helenos —tan sensibilizados y deseosos de ver cumplidas sus promesas de experimentar la comunión con lo divino— fueron llevados a las cumbres de las montañas por este dios en aquellas noches en las que ocurría la transfiguración mágica y bella del mundo; entonces cantaron poesía, danzaron, bebieron vino, practicaron orgías y, por medio de este hechizo, se reconciliaron con la naturaleza entera



Salero, de Benvenuto Cellini, tomado de *La Colmena* 70, 2011.

y vieron al fin cumplidas sus promesas. Ésta es la razón por la cual Nietzsche dirá que aquellas orgías dionisiacas no tuvieron otro significado para los griegos más que de “festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico” (Nietzsche, 2000: 50-51).

A pesar de lo anterior, Nietzsche está consciente de que el origen de la poesía no se limita al culto, sino que se desenvuelve en, por lo menos, dos ámbitos más. Uno de ellos relacionado a los ritos adivinatorios, en los cuales los designios del dios eran escuchados musicalmente y por esta razón se creía en la facultad de la música de incidir sobre el futuro: “En la poesía de los oráculos alienta la creencia de que el ritmo puede forzar el futuro. El hexámetro parece que se inventó en Delfos: el verso pítico” (Nietzsche, 1963: 348). El otro ámbito corresponde al de sus facultades curativas,⁴ es “un medio utilizado ya por los pitagóricos. [...] Al parecer, se creía que el ritmo de los movimientos del cuerpo establecía una verdadera tensión y armonía del alma, restaurándola, por así decirlo” (Nietzsche, 1963: 348). Partiendo de una completa convicción en los poderes musicales y rítmicos, la poesía conoce sus primeros motivos y usos; gracias al culto y los ejercicios reservados a lo espiritual, la más antigua literatura comienza a tener una voz y también una melodía propia. Finalmente, Nietzsche señala:

4 Pedro Laín Entralgo profundiza al respecto en su obra *La curación por la palabra en la antigüedad clásica* (1987). Distingue el ritmo suave y medido de la *epodé* o ensalmo mágico (cantado o recitado), de Asclepio y de las doctrinas órficas y pitagóricas, en contraste con el torbellino furioso de los ritos catárticos de Dioniso, en donde no hay canto ni recitación en sentido estricto sino, ante todo, gritos.

Los hombres que en los tiempos más antiguos cultivan el ritmo, los preliricos y protoliricos, son sacerdotes, profetas, magos, médicos, etc., y de su seno surge la figura del poeta. [...] En todas esas naturalezas actúa elementalmente la fuerza del ritmo, y en ellas vive más intensamente el sentido por lo simbólico que por lo causal (Nietzsche, 1963: 349).LC

REFERENCIAS

- Detienne, Marcel (2004), *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, México, Sexto piso.
- Laín Entralgo, Pedro (1987), *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona, Anthropos.
- Molina Moreno, Francisco (1998), “Quinteto para dioses músicos en la mitología griega”, *Estudios Clásicos*, Universidad de Murcia, tomo XL, núm. 113, Madrid, pp. 7-36.
- Nietzsche, Friedrich (1963), *Obras completas. Tomo V*, Madrid, Aguilar.
- Nietzsche, Friedrich (2002), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.

OMAR AUGUSTO ROBLES AGUILAR. Estudiante de la maestría en Humanidades: Filosofía Contemporánea, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es también ingeniero en Metal mecánica por el ITESM. Ha publicado en revistas de la UAEM, como *Valor Universitario* y *La Rueda de Ixión*, de la cual es miembro fundador.